

ETC



Échange de réflexions dans un circuit fermé

Adad Hannah : *Reflections*. Pierre-François Ouellette Art contemporain, Montréal. 17 mai — 5 juillet 2008

Sylvain Campeau

Number 85, March–April–May 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34820ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2009). Review of [Échange de réflexions dans un circuit fermé / Adad Hannah : *Reflections*. Pierre-François Ouellette Art contemporain, Montréal. 17 mai — 5 juillet 2008]. *ETC*, (85), 42–43.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Montréal

Échange de réflexions dans un circuit fermé

Adad Hannah : *Reflections*, Pierre-François Ouellette Art contemporain, Montréal. 17 mai – 5 juillet 2008

an Graham et Diego Velasquez ont certes peu de choses en commun. Pourtant, ce sont deux figures de l'histoire de l'art auxquelles Adad Hannah a choisi de rendre hommage à sa façon. Ce n'est certainement pas le hasard qui l'a incité à y aller d'un coup de chapeau.

Car, ce faisant, l'artiste nous indique certainement à quelle enseigne il loge. Bref, on ne peut aborder cette exposition sans chercher à faire le tour de ce qui peut bien unir Hannah et ces deux artistes. La référence à des œuvres bien définies n'est pas elle non plus chose accidentelle. Adad Hannah s'en remet à elles, car ce qu'il cherche lui-même à faire le ramène à celles-ci.

Il fait une allusion certes très directe au travail de Velasquez, en mettant en scène deux spectateurs en plein Musée du Prado, à Madrid, devant le célèbre tableau des Ménines. Ces comédiens, l'un vêtu de vert, l'autre de rouge, offrant un contraste fort, se tiennent une fois à proximité, une autre fois, à plus longue distance du tableau que l'on entrevoit, chaque fois, plus qu'on ne le voit. L'un des deux personnages, toujours le vert dans les deux œuvres photographiques (*Sitting in the Great Hall*, 2008 et *A Moment of Reflection*, 2008), tient un miroir où nous apparaît son visage. On se souviendra sans peine de l'analyse qu'avait livrée Michel Foucault de ce tableau, en faisant une représentation de la représentation classique.

On se rappellera que ce tableau renverse en quelque sorte la représentation. Il nous donne à voir le point de vue du roi et de son épouse sur une scène qui en est une de mise en travail et de préparation du tableau. Car on voit en fait ce que voit le modèle qui se prépare à être mis en peinture par ce peintre que l'on aperçoit, à demi caché par la toile qui sera et dont on a un avant-goût dans le miroir du fond. J'avoue m'être toujours demandé si le personnage qu'on voit tout au fond, à la droite du tableau, dans l'encoignure d'une porte, s'appêtant à monter, n'était pas un leurre; on devrait peut-être y voir le peintre lui-même préparant le vrai tableau des Ménines, c'est-à-dire celui qu'on a sous les yeux.

Mais ce miroir où l'on surprend le roi et sa femme pourrait tout aussi bien montrer le spectateur lui-même ou Velasquez. Car dans cette représentation où tout se positionne en regard du sujet et centre absent du tableau, le miroir crée écran, puisqu'on devrait y voir le spectateur et non le sujet royal. Il clôt en quelque sorte l'espace du tableau et ferme l'illusion d'une intégration du regardeur, rejeté en dernière instance, après avoir feint de laisser une place à celui à qui est destiné ce spectacle.

Les deux personnages d'Adad Hannah font de même. Si ce n'est qu'en plus, ils sont eux-mêmes des spectateurs qui semblent fermés à l'expérience de contemplation du tableau. À défaut d'ad-

mirer, ils préfèrent mirer. Si Velasquez mettait de l'avant une sorte de fiction de l'ouverture du tableau au regardeur, Hannah crée bien plutôt un circuit des regards; circuit clos, il va sans dire. C'est entre eux que les regards et les reflets s'échangent. Et si l'un se tourne vers nous, c'est pour nous tenir à distance d'un regard peu amène.

Le miroir est donc expérience tronquée du sujet au centre des images de Hannah. C'est apparent dans les boucles vidéo aux personnages figés, forcés à une immobilité tremblotante. Dans la projection double de *Make-up/Mascara Removal*, une femme, drapée dans une serviette de bain, tout juste sortie de la douche, retire son maquillage. Dans les deux images, elle se montre en plusieurs versions qui montrent différents aspects, différentes coupes de la même action. Il y a certes là une volonté de déconstruction/reconstruction de la scène, une volonté du tout-montrer, soumis au désir de tout-voir du spectateur. Mais cela est à nouveau échange de réflexions dans un circuit fermé. Adad Hannah crée ainsi un monde du voir et du montrer, un *mirer-tout* obsédant et obsessionnel où le désir de voir devient une manie et une dissection qui ne mènent à rien.

Cela est certes tout aussi sensible dans la pièce vidéo intitulée *Embrace*. On a cette fois affaire à une double projection pour ne venir, dans sa combinaison, qu'à une seule image rapiécée. Une projection montre un jeune homme; l'autre une jeune femme. Mais les deux images s'allient sur la surface de réception pour former un couple enlacé. Individuellement, chacun des protagonistes adopte une pose prédéterminée par l'image globale résultante. Le jeune homme tend le bras pour enlacer la taille de sa vis-à-vis... qui n'apparaît toutefois pas dans sa projection. La jeune femme, quant à elle, lève un peu la tête, tend les lèvres et pose une main dans le cou de son amoureux... qu'elle ne peut voir dans sa projection. La surface de réception des images a cependant été découpée et façonnée de manière à produire un cumul des deux qui représente l'embrassade finale. Évidemment, les deux sont immobiles, de cette fixité forcée, habituelle aux œuvres de Hannah, où ils tremblent et vacillent légèrement.

La fixité des modèles est donc une coquetterie d'observateur attentif, l'indication d'une volonté de voir tous les détails. Cela répond aussi à l'idée, sous-jacente, que le temps trahit, en quelque sorte, la totalité des événements. Ce *passage*, ce flux inaltérable, laisse en plan des composantes de l'image. Ainsi fixes et inamovibles, les images permettent de voir, vraiment voir, les arabesques des gestes, leur signification, leur inscription et leur figure dans l'espace. Il est ainsi manifeste que la photo et la vidéo permettent ici une observation de l'espace, une rhétorique des éléments composant le tout d'une image. Mais il y a plus; car, enfin, pour arraisonner ainsi l'image, Hannah suspend apparemment un temps qui ne finit tout de même pas de s'écouler, puisque nous sommes assez souvent en face d'une image vidéographique. C'est qu'il y a dissociation : le temps s'enfuit sans apparemment altérer, conditionner, débusquer – je ne sais ! – l'image. Le temps ne cesse toutefois pas de s'écouler pour nous. À partir du moment où nous percevons que nous sommes face à une image vidéographique, on en vient à discerner les menus signes de son passage. Ce que nous expérimentons, cette fois, ce n'est plus un passage du temps charriant avec lui les événements, un temps constitutif de ceux-ci, partie prenante avec eux et amenant son lot de variantes et de péripéties. Le temps n'est plus une composante

de ces variables, n'a plus partie liée avec un déroulement actif; il est en quelque sorte désincarné. Il est pur passant, une passade, un aléa d'une prise de vue prolongée. Un temps vidéo allant au-delà de l'événement qui devrait y voguer. Ce temps ne porte rien, ne mène à rien, sinon à un enfermement dans la représentation. Prolongement du voir, attention maniaque qui conduit le regard à un appesantissement sans portée, sans finalité autre que de se soumettre à la hantise de tout examiner.

Cela explique aussi la présence du miroir. Certes, celui-ci permet tout aussi bien l'examen attentif, le retour sur le geste ou l'objet scruté. Il enferme, on l'a dit, la représentation dans un circuit fermé des regards. Il enclot l'expérience esthétique ici réduite à une autoréférentialité aliénée, puisque coupée de l'expérience des variations des choses, des êtres et des événements dans le temps. Par le miroir comme par la fixité, il s'agit bien d'asséner le même, de refuser la variante et la diversité. Comme si le temps était un aléa qui venait faire mentir les choses, les êtres et leur histoire. Mieux vaut dès lors l'immuabilité et le retour des images, leur arrêt et leur identité invariable.

Dans cette optique, la reprise d'une des expériences esthétiques de Dan Graham prend tout son sens. La pièce de Hannah, intitulée *Performance/Audience/Remake*, s'inspire évidemment de la performance *Performance/Audience/Mirror*, de 1975. Cette performance eut lieu, bien sûr, *live* et il y était question de présence et d'image, de la distorsion entre l'une et l'autre, de la difficulté pour la seconde de prendre totalement acte de la première, du contact entre public et *performeur*. Graham, lors de ses représentations, décrivait ses propres gestes comme ceux du public, auquel il tournait le dos, tels qu'il les percevait par le biais du miroir.

Il n'est pas innocent que le troisième terme du titre passe de « *Mirror* » à « *Remake* ». Adad Hannah a choisi, dans sa version, d'y aller de postures fixes, saisies par la vidéographie. Il a aussi privilégié des angles difficiles où l'on voit apparaître le public, le *performeur* et un assistant armé d'une caméra vidéo, cherchant à garder un document de l'événement. Le tout est fait de manière à rendre ardue la localisation spatiale réelle des positions du *performeur* par rapport à son public ou à son cameraman. Avons-nous devant nous le personnage réel, le vrai public ou leur image ? Voilà qui n'est pas toujours évident.

Le fait d'avoir cherché à transposer une expérience performancielle en œuvres vidéographiques aux personnages fixes, accompagnés d'un cameraman qui est peut-être, ou peut-être pas, celui à qui il faut attribuer l'œuvre que l'on voit devant nous, est assez révélateur. Aux essais de reproduction et de jeux sur la présence/absence que permettent photographie et vidéographie, Adad Hannah répond sans équivoque dans cette pièce. L'œuvre est là, comme un microcosme du monde. Il faut n'en attendre nulle présence. Elle est tableau apprêté, effort de simulation, galeries où des miroirs renvoient des images venues d'on ne sait où. Nous sommes dans la caverne de Platon, risquant un œil inquiet sur un lieu dérobé où pourraient bien se tenir maintes manifestations artistiques, maintes et maintes œuvres qui reprennent leurs prouesses sans relâche.

SYLVAIN CAMPEAU

